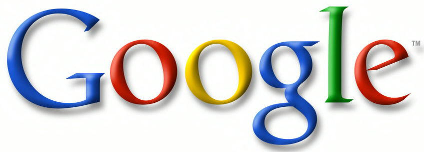

Google

Straßburger Zeit (exclus.) dargestellt und aus dem Leipziger Liederbuch einiges zu Hause gelesen. Die anakreontische Richtung, flotte Form, Wielandsche Stoffwahl und Gesinnung zeigen, daß er im deutschen Leipzig französisch lebte und dichtete — Hermann Grimm will sich nicht wundern, wenn sich das französische Muster zu jedem Liede finden sollte — während er im französischen Straßburg sein Deutschtum fand. Einige vortreffliche Stellen zeigen immerhin ex ungue leonem („und die Birken streun mit Neigen Dir den süßten Weihrauch auf")[1]). Die verfänglichsten Lieder sind zugleich hier die poetisch schwächeren, und es ist geraten, nur bei den trefflichen Oden an Behrisch zu verweilen, die uns zeigen, wie durch die Klodiussche Manier überall wahre Dichtertöne hervorbrechen. Höchst bedeutsam auch die Briefe an Fried. Oeser. Dagegen kann man das viele Leben, das seit Jul. Schmidt in den Litteraturgeschichten von den „Mitschuldigen" gemacht zu werden pflegt, auf sich beruhen lassen; nicht nur wegen des geringwertigen Stoffes und der schablonenhaften, nicht völlig durchgezeichneten Charaktere. Überdies komische Discrepanz von Inhalt und metrischer Form.

Die zweite größere Gruppe Goethescher Jugendgedichte, die zu näherer Betrachtung einlädt, sind die Friederikenlieder, über denen der Sonnenglanz jener einzigen Frühlingszeit ebenso herzerquickend ausgebreitet liegt, wie die düstre Herbststimmung über den letzten Scheideliedern. (Zu „Willkomm und Abschied" übersehe man Alfred Bieses Bemerkungen nicht.) Hier ist der Ursprung der modernen deutschen Lyrik bis zu Otto Reuter herab —: Walther v. d. Vogelweide und die besseren seiner Zeitgenossen sind endlich wieder eingeholt. Fast jedes Wort ist biographisch belegbar, und doch von allgemeinster Anwendung. Dann folgt eine Charakteristik der letzten Frankfurter Zeit, die uns vor allem die Briefe an Gustchen, an Lavater und Kestner erschließen. Bei den Gedichten ist es bildend, die Urform (Hirzel-Bernays) neben die spätere zu halten, die meist nicht die bessere ist (z. B. bei „Seefahrt", „Wanderer" mit seinem kraftvoll hoffenden Optimismus, „Felsweihegesang", Gedichte, die ohnehin genauer behandelt werden müssen). Die gesamte Betrachtung der Goetheschen Dichtung bis 1775 ließ ich münden in einen Aufsatz über die „Polytropie der Goetheschen Jugendlyrik"; denn man besehe den Abstand in Dichtungsform und Stimmung zwischen den Behrischoden, Wanderers Sturmlied und „Elysium" oder „an Lida", mit ihrer rührseligen Sentimentalität! Und dann wieder die lieblichen Lililieder. („Park" nicht vergessen!) Für die Form Schillers, dies Stürmische, Rhetorische, Heiße findet sich bei Goethe kaum eine Analogie als in den Oden an Berisch, im Sturmlied; aber welche ruhige, labende Wärme dafür in der Goetheschen Lyrik![2])

Natürlich werden diese Gedichte stets bei dem entsprechenden Lebensabschnitt dargeboten, ein Verfahren, welches bei Schiller nicht möglich ist, wo wir das aus der „Anthologie" Vorhandene sozusagen en bloc annehmen müssen, bei seltenem chronologischem Anhalt. Und wie arm, wie eintönig, aber auch wie hochsinnig und vom Selbst los ist die Schillersche Jugendlyrik, die nun daneben zu betrachten ist! Eine Kluft etwa wie zwischen Ariost und Milton. Doch zunächst wendet sich die Betrachtung dem Leben Schillers zu, wobei der Erzieher und Geschichtskenner die heilige Pflicht hat, der Wahrheit die Ehre gebend, die Absichten und Einrichtungen der Hohen Carlsschule so hinzustellen, wie sie in Wirklichkeit waren (s. Wagners Geschichte derselben). Schiller selbst hat in Körners Nähe über den Herzog und seine Schöpfung weniger ab irato urteilen gelernt. Im übrigen sind die meisten sachlichen Aufhellungen über

---

[1]) „Glück der Entfernung" ernster wieder aufgenommen in Tasso III, 3, Schluß, von Leonore Sanvitale.

[2]) Interessant sind mir in „Mahomeds Gesang" die Anklänge an die Goethen offenbar bekannte Mosella des Ausonius: esse tui cupiunt; tu fratrem adopta; largitor utrique; accedent vires; und v. 472 sqq.

diesen Lebensabschnitt der Minorschen Biographie zu danken, trotz angenehm geschriebener moderner Werke. Er hat auch den schwermütigen Todeszug der Schillerschen Jugendlyrik am schärfsten charakterisiert und aus den trüben Erfahrungen des jungen Mediziners hergeleitet. Wie blendend steht daneben der lebensfrische, hinreißende, ja berückende Genius, „der alles wollen kann“, um sein späteres Wort zu gebrauchen.

Eine auch nur relativ gleich eingehende Betrachtung wie Goethes verdienen Schillers Jugendgedichte, selbst in ihrer jetzigen, redigierten Form nicht. Es ist hinreichend, sie stofflich zu klassifizieren, um zu erkennen, welchen „poetischen“ Interessen Schiller zugewendet war (kosmische, medizinische, historische 2c.), oder doch in den Kernstrophen sie gemeinsam zu lesen. Viele sind durchaus wie nach einer Vorlage von Schubart, Klopstock, aber auch von Hölty, ja von Claudius gearbeitet. Man mache auf Schillers Gefühl für den Rythmus aufmerksam, das bei andren Ungeschicklichkeiten des jungen Dichters doch unverkennbar hervortritt. Vergleichende Gesichtspunkte: Während Schiller die „Größe der Welt“ rein physikalisch schildert, Goethe dagegen ihre konkrete Lebensfülle („Sturmlied“, „auf dem See“), hat Schiller denselben Gedanken, Liebe sei Selbstverzehrung, in der Melancholie an Laura großartig entfaltet, den Goethe in mehreren Leipziger Liedern nur hygienisch, frivol antippt. Schiller durchweg philosophisch, Goethe ästhetisch. Dagegen steht „Glück und Weisheit“, „An einen Moralisten“ etwa auf der flachen Höhe der Leipziger Lieder. Man vergleiche auch: „An Minna“ und „Lilis Park“; Schillers „Blumen“ mit „kleine Blumen, kleine Blätter“, beide von gleicher Pointe. Vorteilhaft zeigt sich die Natur des wahren Gelegenheitsgedichtes in „wie herrlich leuchtet“ neben Schillers abstraktem „Frühling“. Die Todesgedichte des einen, die blühende Lebensfülle des andern: aber Goethe sitzt — deo minor — an so reicher Tafel, daß einem bange wird für das Weitere; Schiller kann entsagen, und entsagt, orbe major. Und doch, der kränkelnde geniale Mediziner in engen Verhältnissen, dem selbst die Liebe nur peinigend und reizend, nie beglückend erscheint, hat vielleicht ebensoviel Ansprüche auf unsere Bewunderung, unsere Hoffnung.

Das ganze Loos der jungen Dichter spricht sich aus in diesen Jugendgedichten — oder es schweigt sich ergreifend darin aus. Bei Schiller: Satire, die dem glücklichen Goethe absolut fern liegt (außer in Gelegenheitsscherzen), Trauer um die Inkongruenz des Lebens, Sinn für das Erhabene und Riesige, das Goethe stets poetisch unzulänglich erschien. Aber bei diesem können wir hier noch nicht wissen, ob das Kind des Glücks nicht in Egoismus verderben wird, während der edle Hochflug, das Gesinnungswahre in Schillers Gedichten, sich vielleicht in die Wolken verlieren kann, aber keinen Absturz in die Materie fürchten läßt.

Jugenddramen.

Hier tritt Schiller mit ungleich größerem Schwergewicht auf das Feld der Betrachtung; denn die Schule kann mit den so reichen Ansätzen und bloßen Versuchen Goethes in der Frankfurter Schlußperiode doch nicht rechnen. Wenn man nun aus dem köstlichen „Satyros“ einzelne Stücke geben wird, auch die prächtige Eingangsscene der sonst recht schwachen Dichtung „Erwin und Elmire“, über weibliche Erziehung, selbst in der jetzigen Fassung wenig beeinträchtigt, und in Goethes frischestem Naturstil geschrieben; so sind dagegen Dichtungen wie Ahasver, Pater Bray, Fragment Mahomed 2c. mehr für die Biographie von Belang. Goethes Jugendschwärmerei für Hans Sachs lassen wir vollends auf sich beruhen; der jetzige Geschmack kann sich trotz Goethes Drohwort nicht ehrlich mit diesen derben und doch faden Sachen befreunden. Hans Sachs war nun einmal ungleich mehr Schuhmacher als gottbegeisterter Dichter, und Goethes Sachskenntnis hat sich weder weit noch tief erstreckt.

So bleiben zunächst Goetz und die Räuber für die Vergleichung. Daß die „Freiheit“ die beherrschende Idee in allen Dichtungen Schillers gewesen sei, aber in verschiedenen Epochen

sich sehr verschieden äußert, hat Goethe in seinem klassischen Ausspruch gegen Eckermann hervorgehoben. Immer bestimmter, immer praktischer (Tell!) sozusagen wird sie formuliert, und früh, in den Räubern schreit sie noch wild heraus gegen alle und alles. Goethe aber protestiert bekanntlich überall gegen ihn beherrschende Ideen, mit denselben Worten zum Tasso, wie zum Faust: es ist immer ein Ereignis, eine Person, die ihn fesselt und zu poetischer Erfassung zwingt. So wäre es auch unrichtig von einer klaren Freiheitsidee im Goetz zu reden, wenn auch die „Freiheit" sein letztes Wort sein wollte. Welche Freiheit denn? Eher kann man das Altdeutsche, Volkstümliche, die ganze Lebensart jenes rauh natürlichen, ungeschminkten Daseins in die Mitte stellen. Aber was hat der Dichter nicht aus der Elendigkeit dieser armseligen und hausbackenen Selbstbiographie des alten Strauchritters gemacht! —

Schon in ihren beiden ersten Dramen zeigen die Dichter übrigens vollkommen den Gegensatz des naiven und sentimentalischen Dichters, des naiven, den die Sache ganz beschlägt, und dessen, den ein Satz, ein demonstrandum beherrscht. Man male sich aber auch das damalige Heimwesen der beiden Dichtenden aus: hier die Schwester Cornelia in der warmen Winterstube friedlich neben dem schreibenden Bruder, mit dem Strickstrumpf, von dessen Faden Goethe seinen neuen Lieblingsbegriff der „Ent-wicklung" absah, und dort wilde, unzufriedene Genossen im keckten Jugendalter, wie sie Laube in den Carlsschülern geschildert. Schon diese Lage beider erklärt die episch behagliche Darstellung im „Goetz" und die leidenschaftlich erbrausende in den „Räubern". Dazu kommt, daß jeder historisch gegebene Stoff zur Mäßigung zwingt, während der frei imaginative jedem Druck des Dichters weichend nachgibt. Auch zeigt „Goetz" die ganzen breiten Massen eines Volks in größer geschwungenen Wogen bewegt, während in den „Räubern", auf engem Raum, eine ungezügelte Individualität die „tollsten Sprünge" wagen kann, und die eigne Freiheit erst in der Tyrannei gegen alle andren sich vollenden sieht. Und doch geht von den „Räubern" noch immer eine starke Wirkung auch auf eine tüchtige Jugend aus: Der unendliche Idealismus, der alles Äußere meistert und verachtet, die herrliche Freiheit des großen Charakters, das Übermenschliche hat etwas Berauschendes. Beide Helden sind edle Kraftnaturen, Erlöser der Armen und Gedrückten, von des Guten Überfülle verleitet auf falsche Bahn, aber beide schließlich bewährt in der Verirrung und Verkennung; dies gleiche Thema hat Goethe in forte, Schiller als der spätere, in fortissimo dargestellt. Das ungeheue Übergewicht dieser Einzelpersönlichkeit, des Goetz und K. Moor, ist überhaupt die beste dramatische Mitgift, die die Dichter ihren Werken geben. Indeß hat Goetz doch vielmehr Episoden und Behäng, auch in der jetzigen Redaktion; die Räuber sind geschlossener, straffer gebaut, enthalten schon, wie neuerdings allseitig anerkannt ist, den vollgültigen Meisterbrief Schillers zum Tragödiendichter. An Goetz dagegen den Aufbau des Dramas — nach Freytags „Technik" — darlegen zu wollen, wie es auf Schulen thatsächlich geschieht, halte ich für ein schlechthin abenteuerliches Unternehmen. Außer in der Exposition waltet im „Goetz" die vollste dramaturgische Harmlosigkeit, frischeste Epik; Scenen werden oft wahllos an Scenen gereiht, oder gar wie die Scene über die Autobiographie einfach aufgepfropft. Es ist nicht zu verkennen, daß der orthodoxe Dramaturg Lessing über den Goetz jenen Ausspruch gethan hat: „er füllt Därme mit Sand und verkauft sie für Stricke. Wer? Etwa der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialoge bringt, und das Ding für ein Drama ausschreit[1])". Und dennoch ist jede Scene

[1]) Wie wunderliche Urteile oft auch unterrichtete Männer fällen können, zeigt Boxbergers Äußerung in der Kürschner-Ausg. von Schillers Gedichten (I, 278 A.). „Die stürmische Begeisterung für antikes Leben und antike Weltanschauung (!!), wie sie aus den Räubern dithyrambisch lodert" — die Räuber und antik!? Vielleicht, weil Brutus und Hektor darin vorkommen? Sonst wüßte ich

für sich voll dramatischen Lebens; undramatische Dialoge, wie in den Räubern, stören im Goetz nicht. Man kann fast sagen, im Goetz — und nicht nur in seiner Urform — lägen mehrere Dramen, mit demselben Helden vor, und die wahre dramatische Einheit liege nur im Intriganten, Weislingen. Nur gewisse allgemeine Thatsachen: Anwachsen der Handlung, Conflikt, Katastrophe lassen sich freilich bemerken; aber das will nicht vielmehr besagen, als daß jedes Ereignis Anfang, Mitte und Ende hat. Bezeichnend ist noch, daß Goethe alle historisch gegebenen Greuel der Zeit schon in der zweiten Redaktion zu mildern sucht, während Schiller alle theoretisch erdenklichen Scheusäligkeiten häuft: die Verstoßung eines Sohnes, die betrogene Braut, Vatermord, geplanter Brudermord, Mord der Geliebten ꝛc. Anderseits lassen auch die friedlich idyllischen Scenen bei Goethe an bessere Zeiten, bei Schiller nur an den gewissen Untergang alles Schönen glauben (Räuber an der Donau). Bei Schiller ist auch alles in den Superlativ gerückt: das feindliche Freundespaar wird zum feindlichen Brüderpaar u. dgl. m. Die Charaktere, bei Schiller zu gedacht, sind bei Goethe wahrer, glaublicher. Die Sprache beider ist volkstümlich und vielfach von biblischer Färbung. —

Werther. Dann sogleich Goethes folgendes Werk, Werthers Briefe, zeigen eine ganz andre Grundstimmung, die andre Seite in dem Januskopf der Genieperiode: nicht das erobernde, kraftvoll sich durchsetzende Menschenkind, sondern das entsagende, wie es hungrig wegtritt vom Tisch des Lebens. Diese ergreifenden Gegensätze, die bei Goethe immer unvereinbar nebeneinander liegen — er negiert und ignoriert später grundsätzlich das Leid — werden in Schillers Philosophie schließlich bekanntlich geeint: der Mensch entsagt freiwillig dem unbeschränkten Genuß, und seine höhere Würde gewinnt er in der Selbstverneinung. („Das Erhabene"). Dies ist denn eine Moral, die von Werther freilich himmelfern ist. — Den guten Wahrheiten, die man in den Litteraturgeschichten über diese herrliche Schöpfung findet, darin Goethe den Deutschen die äußere Natur neuentdeckt hat und die Wonne des Leids, möchte ich nur den Hinweis auf die Fruchtbarkeit eines Vergleichs mit den letzten Briefen des Jacobo Ortiz von Ugo Foscolo zugesellen. (Schönes Aufsatzthema!) Es läßt sich hier 1. das Unrecht der Foscoloschen Behauptung, er sei von Werther unabhängig, sehr lehrreich darthun; 2. die abweichende italienische Art und Empfindungsweise nirgends bestimmter erkennen als an diesem Paradigma: nicht nur an Stilet und Pistole, an fanatischem Patriotismus und vaterlandslosem Sinne, sondern vor allem in der doch verschiedenen Naturbetrachtung und Liebesempfindung. Foscolos Nachahmung geht sonst bis ins einzelste und veranlaßt ein gutes Studium. Die Darstellung von Werthers Entstehung, welche die Autobiographie gibt, ist aus den Briefen an Kestner zu korrigieren, Goethe aber gegen den falschen Einwurf Napoleons von der Doppelheit der Motive in Schutz zu nehmen, ob er ihn gleich hinnahm, während er Napoleons Verkennung Schillers, gleichfalls zu Erfurt, nicht unerwidert ließ. Daß der Dialog „Wanderer" echt Werthersche Geistesart hat, seine einzelnen Teile sich fast aus dem Werther componieren ließen, macht seine Lektüre hinter dem ersten Teile der Briefe sehr wertvoll. Wenn man dagegen bei Schiller ein sachliches Seitenstück zu Werthers Leiden sucht, so wären es etwa nur die „Ideale", denen der große Herr von Stein ein so merkwürdiges Zeugnis gab: in einem Frankfurter Stammbuch bezeichnet er es als sein Lieblingsgedicht und begleitet es mit tiefempfundener Bestätigung.

---

wahrlich keinen Faden in den „Räubern", der dran erinnerte, daß es eine antike Welt je gegeben. Antik ist ohnehin ein gefährliches Sammelwort, mit dem mancher Unfug getrieben wird. Z. B. Plutarchs Einfluß auf den jungen Schiller hat mit dem ästhetischen des Sophokles und Aristoteles auf den gereiften rein nichts zu thun. Statt des für jede schlimme quaternio terminorum offenen Sammelworts nenne man die einzelnen Richtungen, die maßgebenden Einzelautoren der Antike, jeden suo loco.

Es ist vorhin bemerkt worden, daß während Schiller von den „Räubern" aus in „Fiesko" und „Cabale" sozusagen in gerader Linie fortstürmt, Goethe schon im „Werther" den Schritt zurücksetzt. Die Zermalmung des Genies durch die Wirklichkeit ist ein Eingeständnis der Unüberwindlichkeit ihrer Schranken. Dennoch ist der Kunstfortschritt in den 3 Jugenddramen ganz unverkennbar[1]). Sind die Räuber strenger gebaut, so ist die Intrigue dafür im Fiesko weniger ungeschickt; die weiblichen Charaktere sind schon natürlicher und für eine erhebliche Menge geistreicher Lichter statt stürmischer Emphase ist ausreichend gesorgt. Daß „Cabale und Liebe" einen großen künstlerischen Fortschritt des Dramatikers bedeutet, ist nicht erst nötig zu beweisen. Abgesehn von der abermaligen Unwahrscheinlichkeit der Intrigue — mit den Briefen hat Schiller einmal kein Glück von den „Räubern" bis zum „Carlos" — ist das Stück viel klarer und fester gebaut. Es steht in der geschickteren dramatischen Technik neben den „Räubern" wie Goethes „Clavigo" neben dem „Goetz". Aber auch das Thema ist das gleiche: der Kampf der Liebe gegen die trennende Schranke der Stände. Überdies sind beide Stücke ausgesprochene Intriguenstücke. Clavigo wird übrigens von mir nur als Privatlektüre gegeben und vergleichend herangezogen.

Wie „Fiesko" manchen vergleichenden Rückblick auf die „Räuber" erlaubte, so werden, vordeutend, auch bei „Fiesko" und „Egmont" sich bedeutende Parallelen ziehen lassen. Beide sind in eine Republik versetzt, wo der Persönlichkeit ohnehin mehr Spielraum bleibt; beide können keinen Zwang von oben ertragen und werden zu Demagogen mit allen verführerischen Mitteln der Demagogie (schön, leutselig, facund und — schillernd, wie Brutus): Kriegsruhm, Frauenliebe, Volksbeliebtheit. Und zwar ist Fiesko überall aktiv; Egmont, passiv, durch seine bloße Existenz wirkend, hat doch etwas vom spanischen sosiego, das dem niederländischen Phlegma verwandt ist. Beider Gedanken oscillieren zwischen zwei Liebschaften: einer politischen und einer leidenschaftlichen. Der eine aber hat den wahren, satten, selbstbewußten Ehrgeiz, der andre, Fiesko, den fressenden: jener ist stolz, dieser eitel. Egmont kämpft für den Umsturz von unten, Fiesko gegen den von oben, den der Dorias. Der niederländische Heros ist fest in scheinbarem Schwanken, der Genuese ist schwankend in seiner Festigkeit. Die Schillersche Dichtung ist voller phantastisch-romantischer Momente, Egmont so niederländisch-realistisch, daß das Phantastische opernhaft aus dem Rahmen der Dichtung herausschreitet (Clärchenvision; Brackenburg und die unglückliche Episode „Ferdinand"). Beide Freiheitshelden sind im Grunde doch selbstherrliche Egoisten, Egmont sogar auch gegen seine Cläre[2]).

In der Grundlage der Frankfurter Schlußzeit angehörig, eignet sich Egmont auch durch seinen Stoff zur Confrontierung mit Schillers Carlos, der auch erst der zweiten, der Übergangsperiode angehört. Beide Werke prägen die Eigenart ihrer Verfasser durchaus schon in der Art aus, wie sie Schiller später in seiner großen Abrechnung hervorgekehrt hat: embryonisch und noch ungeklärt im Brief an Goethe vom 23. Aug. 1794, geläutert in „Naive". Daher sind die Hauptzüge der naiven, wie der sentimentalischen Dichtungsart — das verschiedne

[1]) Die Themata der 3 Stücke lauten in abstrakter Form etwa: I. wer Freiheit in der Ungebundenheit des Individuums sucht, kommt dabei um; II. wer die politische Freiheit für egoistische Zwecke ausnützt, verderbt sich und alle; III. wer die Freiheit als Unabhängigkeit von den Lastern einer verderbten Gesellschaft begreift, rettet sich wenigstens den ideellen Sieg.

[2]) Es ist ein brauchbares Aufsatzthema, zu sehen, wie die drei Dämonen Fieskos: Eitelkeit, Ehrgeiz und Stolz auf sein Handeln einwirken. Auch, ob sein Handeln widerspruchslos ist. In der Mannheimer Theaterbearbeitung findet sich doch der Vorteil, daß die Zuhörer bei dem plaudite amici ganz unzweideutig wissen, wem ihr Klatschen gelten soll, und nicht die Freiheit mit der Sympathie für den Mörder der Freiheit gleichstark um den Beifall wirbt.

Verhältnis zum Stoff (das rein empfangende und das wählende Verfahren) — kurz voraus zu charakterisieren, und darauf zu fußen, so sehr Schiller mit seiner wahren Bemerkung, keine Dichtung zeige sich unvermischt zu einer Klasse gehörig, der entdeckten Wahrheit selbst Abtrag thut. Sodann ist natürlich auch auszugehen von Schillers Kritik des Egmont, worin sich bei allem Geist und bei aller Überlegenheit des Dramatikers Schiller doch die vollkommene Unfähigkeit verrät, einen der Willensnatur und moralischen Herbheit des Dichters so ganz incommensurablen Charakter zu verstehen. Denn die Größe des Egmont ruht ja eben darin, daß er sich seine unbefangne Lebensfreude nicht brechen läßt, seinen Schritt nicht nach der spanischen Cadenz modelt. Es thut nichts zur Sache, ob ein Winkelried sich als Freiheitsvorkämpfer in einen starrenden Speerwald wirft, oder ob Egmont seine behagliche Daseinsfreude sich durch Tyrannengewalt nicht nehmen läßt.

In Carlos stehen überall die Ideen voran[1]), vor allem jetzt endlich ein positives Ideal: Freiheit zur Menschenbeglückung, während die von Goethe so oft fast komisch ausgedrückte Apprehension gegen die dichterischen Leitideen im Egmont durchaus (bis zur Verdunkelung seines tiefen Gehalts) deutlich ist. Der Carlos ist vor allem auch ein Brevier der dichterischen Sprache. Hier steht Richard Wagners Urteil dem Hermann Grimms gegenüber: Grimm irrt, wenn er meint, aus Tasso habe Schiller Jamben machen gelernt, und man muß vielmehr den Glanz der Schillerschen Quinare und ihre fast durchgängige Reinheit, mit Wagner, schon in Carlos aufs höchste bewundern. Für die Gestalt des Posa kann man an das Verhältnis des Marquis Wielopolski zum Zaren erinnern und die Einleitung gemahnt ganz an ein berühmtes Gespräch des Ministers Turgot mit einem Malteserritter, das Schillern vorgeschwebt haben wird. Wie Schiller hier das konstitutionelle Königtum, freilich in äußerster Verdünnung („Die Menschheit zweifle, ob er sei") über seinem früheren republikanischen Ideal erreicht hat, das ist auch für den Geschichtsunterricht dieser Stufe von Belang.

„Carlos" und die „Künstler" sind die größten poetischen Leistungen aus Schillers Übergangsperiode. Sie bezeichnen zugleich die Herrschaft der ästhetischen Maxime. Wenn er sich auch der leitenden Grundideen vielfach erst später, im Studium der Kantischen, im Gegensatz zur Fichteschen Philosophie bewußt wurde, so sind die „Künstler" unstreitig doch das Glaubensbekenntnis der absoluten Ästhetik. Daher bedürfen sie eingehender Behandlung in der Schule. Sagen, sie seien für das Verständnis zu schwer, hieße überhaupt die Lehre Schillers für die Schule abrogieren. Schwer ist daran nur die Vermittelung mit der Wirklichkeit; denn philosophische Construktionen dieser Art vertragen sich freilich übel mit einer empirisch-historischen Geschichtsentwicklung. Aber was Schiller kühn behaupten wollte, ist klar, auch ohne den Commentar in den Briefen (9. 10. Br.) über „Die ästhetische Erziehung". Viel kann auch, trotz Schillers eignem späteren Verzweifeln daran, eine eindringende Disposition thun, an deren Faden sich mit Erfolg, nach öfterer Erfahrung, eine Analyse der „Künstler" als Aufsatzthema stellen läßt. Ich disponiere: (Strophe, Absatz) 1—4. Einleitung, Übersicht. 5—8 mythologischer Beweis; 9—13 ästhetischer; 14—23 philosophischer; 24—27 historischer Beweis; 28—31 (religiöser) Schluß.

Der Standpunkt der Künstler steht ebenso hoch über Lessings moralistischem, den die Schüler in Unterprima kennen lernten: „bessern soll alle Poesie", als der altruistische Höhe-

[1]) Im Carlos ist alles durch die tendenziöse Idee des Dichters filtriert, auch die Handlung, nicht nur die verkündeten Ansichten. Und gar die Charaktere! — Im Egmont gravitiert die Handlung nicht nach dem Fürstenhof, sondern nach der Straße.

punkt, den Schiller in den Dramen der Reisezeit und vor allem im „Erhabenen" erreicht, wieder über diesen bloß ästhetischen sich erhebt. Der Unterricht hat damit die Jugendperiode beider Dichter durchmessen. Die Lage Goethes vor dem Übergang nach Weimar tritt uns aus Goethes Briefen (zumal an Lavater, wo z. B. das ganze Gedicht „Seefahrt" in Prosa vorliegt) natürlich echter entgegen als aus Wahrheit und Dichtung. Die rückschauende Elegie „Ilmenau"[1]), ohnehin von großem poetischen Wert, wird die beste Einleitung zum Weimarer Leben bilden, wie eine Schilderung der Schätze des Weimarer Goethehauses, wenn der Lehrer frisch von da kommt, eine vorzügliche warme Rekapitulation seines ganzen Lebens und Strebens ermöglicht. Reichliche Mitteilungen aus den Briefen an Frau v. Stein werden dienen, Goethes Wesen in der Weimarer Frühzeit zu veranschaulichen. In seiner dortigen Vielgeschäftigkeit (Goethe als Kriegsminister, „Grenzboten" 1897), in der unwürdigen Gelegenheitsdichtung[2]), die ihm die Weimarer Omphale — ich meine natürlich nicht Charlotte v. Stein, sondern den Hof als Ganzes — auferlegte, liegt der Grund für die après tout doch unleugbare, nicht nur für Prof. Weitbrecht erkennbare dichterische Erschlaffung. Von den damaligen Dichtungen besonders die lyrischen (an Frau v. Stein!) und als letzte Abrechnung mit der Geniezeit Wertherscher Observanz der „Triumph der Empfindsamkeit", eine der genialsten Parodien überhaupt.

Die Zeit der Gemeinschaft; Xenien.

Nicht die italienische Reise, wie eine weitverbreitete Fabel geht, sondern erst die Berührung mit dem kraftvollen Schiller hat in Goethe eine neue Dichterkraft entzündet. Denn was an Egmont, Tasso, Iphigenie neu wurde, war doch nur Redaktionsarbeit, im höchsten Sinne freilich. Der Vergleich der 3. Bearbeitung der Iphigenie mit der vierten liefert den vollsten Beweis dafür, daß Goethe Italiens Natur und Kunstwelt den antiken Geist keineswegs erst verdankte, und selbst K. Ph. Moritzens metrische und prosodische Verdienste um ihn sind, angesichts seines früheren Könnens, nicht größer als Ramlers um Lessing. Daß aber Goethe und Schiller sich endlich gefunden, nach so mancher Abstoßung bei so völlig entgegengesetzten Charakteren, ist eine providentielle Fügung, die für Deutschland die schönste Frucht schuf. Zunächst einigen sie sich charakteristischer Weise im gemeinsamen Haß gegen das Triviale — (denn das schöne Geschäftsunternehmen der Horen mit seinem Ringen um die Bogenzahl konnte doch keine neue dichterische Offenbarung sein), und die Xenien gehen ins Land der Philister. Aus denselben wird in der Schule vorwiegend der Schillersche Bestand gelesen, wie denn er großenteils hier und im Briefwechsel mit Goethe die geistigen Unkosten trug; aus Goethes Jahreszeiten nur der „Winter". Daß Lotte Schillers Versuch, die Xenien auf die Eigentümer zu sondern, mißglücken mußte, wird klar, wenn man aus Schillerschen Aussprüchen jener Zeit vernimmt, wie sehr einer (gerade im Beginn der Freundschaft) die stilistischen Eigentümlichkeiten des andern angenommen hat. Wenn z. B. Schiller über W. v. Humbolds Aufnahme der Xenien schreibt: „da ist doch wieder eine neue Natur, die sich diesen Stoff assimilieren kann", so ist jedes Wort ein Goethescher Lieblingsausdruck. Läßt man den Xenien die positive Leistung der Balladendichtung folgen, so ist an Vieles aus früheren Gymnasialklassen nur zu erinnern. Das Meiste ist Hauslektüre, jedoch bedarf „Harzreise", „Paria" der Besprechung in der Schule. Die „Ballade vom gefangenen Grafen" kann — ehe man Goethes Commentar verrät — zu einer Übertragung in Prosa, einem Klassenaufsatz Stoff geben, wie ich es gethan habe.

---

[1]) Angeregte Schüler konnten später, beim Faust, recht wohl die Ilmenau-Töne im „Prolog": „ihn treibt die Gärung in die Ferne" ꝛc. wiedererkennen. Poetische Autosuggestion, bei Goethe häufig.

[2]) Wenn etwas Zeit für Goethes Theatertreiben bleibt, wäre das Beste aus „Euphrosyne" und aus „Miedings Tod" zu lesen.

Schillersche Abhandlungen.

Hinter die Xenien wird am besten die Betrachtung der Schillerschen dramatischen Abhandlungen gestellt. Ihr Fortschritt über Lessings engere Regeln und rein aristotelisch-dogmatischen Standpunkt hinaus, von dem er doch nicht einmal Shakespeares Richard III. zu begreifen versucht, wenn er Weiße's Richard verdammt, ist das hauptsächliche Beweisziel. Aber auch für das umgekehrte, induktive Lehrverfahren (die Stücke zuerst, dann die Theorie) ließen sich begünstigende Momente anführen, wenn die Frage sich nicht dadurch löste, daß Tell, Jungfrau, Maria in O II gelesen sein müssen. Es sind die Abhandlungen „über den Grund unsres Vergnügens“ 2c., „über die tragische Kunst“ und „über das Erhabene“, bei allen kleineren Abweichungen im einzelnen, in der Art, als Ganzes, zu behandeln, daß nach einer kurzen Zweckangabe die den Gedanken tragenden Sätze herausgehoben und zu einem Ganzen verbunden werden, namentlich bei der unentbehrlichen, und doch so weitschweifigen Abhandlung über das „Naive[1])“. Dies Verfahren hat den Vorteil, die Episoden auszuscheiden, während bei einer statarischen Lesung und Durchnahme, wie ich sie früher versuchte, diese Abhandlungen allein mehrere Monate verschlingen. Die 3 ersten Abhandlungen gipfeln in der Lehre von der tragischen Inoculation (unendlich vertieft gegen die alte Dacier'sche, Leſſ. Laok. Stück 78) einer unter dem medizinischen Gesichtspunkt schöpferisch-prophetischen und heute so fruchtbaren Idee. Schon oben ward gesagt, wie hoch sich mit der Idee des Erhabenen, des lautern Verzichts auf das Selbst, diese Betrachtungen erheben über die rein ästhetische Weltanschauung, der Schiller in den „Künstlern“ huldigte. Er bekämpft sie als unzureichend in der Schrift vom „Erhabenen“, und diese geben wir dem vom Gymnasium scheidenden Schüler mit, wie der Prediger seinen Konfirmanden die Bibel ins Leben mitgibt: es ist das höchste Wort von Schillers sittlichem Enthusiasmus[1]). Sie bildet alsdann die förderlichste Einleitung zum „Wallenstein“ und zur „Braut“, sowie die Hamburg. Dramaturgie in Emilia Galotti ihre vollkommene Exemplifikation findet. Gerade Lessing gegenüber wird dann von der Höhe dieser Schillerschen Abhandlungen gezeigt, wie seine Dichotomie der tragischen Affekte zur Einheit der tragischen Rührung zusammengeht (wofür übrigens bei Lessing vorbereitende Gedanken nicht fehlen), und es ist zu betonen, daß sich bei Schiller zwar nicht theoretisch, aber de facto eine Katharsis des Helden in den Reifetragödien nachweisen läßt. „So ungefähr sagt es denn Goethe auch“ in der Nachlese zu Aristoteles Poetik. Endlich ist hervorzuheben, daß Schiller die tragische Kunst in diesen Abhandlungen zu einer Lebensnotwendigkeit erhub, für die sich bei Lessing entfernt keine Vorahnung findet, und wie sie seit der Zeit der Panathenäen und Dionysien in Athen nicht mehr statuiert war.

Man wird von andern Abhandlungen absehen können und müssen, und nur gelegentliche Streifzüge unternehmen: bei der Lektüre der „Künstler“ in die „ästhetischen Briefe“, beim Carlos in die Briefe über dieses Drama, bei der „Braut“ in die Vorrede über den Chor — und dieser ist freilich unerläßlich — mit seinen höchst wichtigen Ansichten über die Idealität der Dichtung[2]). Jemehr der deutsche Unterricht in Prima auch die Aufgaben der früheren philo-

[1]) Dagegen bildet Schillers Versuch, die vollkommenen Bösewichter tragisch zu begreifen (am Schluß der Abhandlung „über den Grund“) entschieden eine Entgleisung seines sittlichen Rigorismus; es mochte ihn gereizt haben, mit rabbulistischem Scharfsinn zu leisten, woran Lessing offenbar verzagte, wenn er nach so sonorem Anfang nicht vermochte, Richard III. bei Shakespere zu commentieren. Die kanonische Erklärung im 89. St. der Hamb. Dramat. über das Καθόλου, die den Ibsen'schen, einartigen Typen „ihr Recht erteilt“, um mit Lessing zu reden, d. h. ihr Unrecht, ist nicht geeignet, einen Richard dramaturgisch zu rechtfertigen. Diese kleine Partie, ist aber so reizend geschrieben, daß man schon, weil ὁ λέων ἐγέλασεν (gleichwie in Thukyd. I, 126), sie nicht ungelesen lassen darf.

[2]) Dazu vergl. man auch, abgesehen von dem Schluß des Prologs zum „Wallenstein“, jene

sophischen Propädeutik[1]) in sich aufnehmen muß, destomehr muß er es zu vermeiden suchen, unsre großen Denker und Dichter, die die gehaltreichste geistige Nahrung bieten sollen, so glatt nebeneinanderher raisonnieren zu lassen, wie es z. B. Goethe in seiner Abhandlung Laokoon und „Sammler und die Seinigen" neben Lessings Laokoon[2]), oder wie er es in der „Nachlese zu des Aristoteles Poetik" neben der Dramaturgie und ihrer besseren Übersetzung der entscheidenden Aristotelesstelle thut, oder auch wie es Schiller in den erwähnten Abhandlungen neben der Hamb. Dramaturgie sich verstattet, die ihn doch so wesentlich, und bis in den wörtlichen Ausdruck hinein bestimmt[3]). Da muß der Unterricht, und namentlich der Aufsatz muß die Gegensätze feststellen, ehrlich bereinigen, und die oberhalb erreichten Stufen der Entwicklung markieren: was neben einander liegt in einen einheitlichen Fluß verbinden, selbstverständlich ohne künstliche Harmonistik.

So für die Abhandlungen! Bei den Dichtungen dagegen hüte man sich wohl, durch zuviel Theorie den poetischen Genuß der poetischen Werke zu verderben, und sie in Paradigmen zur ästhetischen Theorie aufgehen zu lassen. Gewiß war jene Idee, die Raumer in der Geschichte der Pädagogik ohne hinreichendes Grausen vorträgt, verfehlt, man solle die Dramen ohne jede Erläuterung lesen; sie war höchst einseitig und entspricht dem geweckteren wissenschaftlichen Bedürfnis unsrer Jugend nicht. Allein man kann auch durch schablonenhafte Anwendung der Freytagschen Terminologie (z. B. auf den „Goetz", den „Carlos"), von der ja unsre Tragiker selbst keine Ahnung haben konnten, das Gefühl für die eigenartige Schönheit der einzelnen Dichtungen verwischen und verwaschen, anstatt es zu vertiefen. Bei Schuldramen, wie „Emilia Galotti", die eben Paradigma sein soll, ist das ein Anderes[4]). Gleich so bei Wallenstein, den die Betrachtung nun zunächst erreicht, werden die Freytagschen Schnittpunkte ja an ganz andre Stellen zu liegen kommen, je nachdem man das Gedicht als Ganzes nimmt, wie Schiller doch ursprünglich gewollt, oder es teilt, wie das Bühnenbedürfnis es erzwang. Und die Ausdrücke: erregendes Moment, Höhepunkt, Umschwung, Retardation verhüllen eigentlich nur selbstverständliche Trivialitäten, insofern jeder Handlung (nicht nur der Bühnenhandlung) Anfang, Höhepunkt und Ende zukommt. Ist sie dramatisch gestaltet, so kann ihr eine Vorgeschichte auch nicht fehlen; ist sie tragisch, eine Katastrophe; und selbst ein Moment der letzten Spannung wird sich überall ohne Lupe entdecken lassen. Es aber festzunageln, kann den Genuß in keiner Weise erhöhen. Ist es kein Verdienst, diese Punkte zu finden (oft findet sie jeder gar an andrer Stelle), so ist es kein Schaden, sie zu verschweigen; aber einen Gegenstand intensiven Schulbetriebs mit Abfragen, Hersagen und graphischer Darstellung daraus zu machen, scheint mir recht verfehlt. Jedenfalls ward darin eine Zeitlang des (Minder-) Guten zuviel gethan. Das

Dramaturgisches?

Stelle aus einem Brief Schillers: der Dichter solle sich auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit entfernen, und soll daran erinnern, daß er's thut, eine Pille, die unser jetziger Realismus nur mit dem Erfolge des Drachen von Babel verschlucken könnte.

[1]) Mein hochverehrter Freund Dr. A. Baumeister hat sich über deren Unentbehrlichkeit soeben geäußert in der Beil. der Allg. Zeitg. v. 13. Febr. 1901.

[2]) Hierzu vergl. auch die interessante Deutung der Gruppe in der Abhandlung „über das Pathetische".

[3]) Danach ist Kobersteins Irrtum, Littg. IV, 509, 11. zu verbessern.

[4]) Ich habe früher gegen Franz Kern nachgewiesen, daß sie ein echtes Schuldrama ist, — wenn man sie recht versteht; wenn man die tragische Schuld nicht in der von Goethe und — Claudius supponierten heimlichen Liebe zum Prinzen sucht, sondern in dem Gram über den von ihr verschuldeten Tod Appianis („und warum er tot ist„); sowie daß die Fiktion von ihrer Verführbarkeit (Akt V) für den Vater ersonnen ist, echt Lessingisch (wie im Philotas), um in den Besitz der Waffe zu kommen. Die Reinheit ihrer Seele hat keinen stärkeren Anwalt als — ihren Dichter in seinen Briefen.

hat seine Zeit wie alle Schematismen, wie die Schulchrie ihre lange Zeit hatte, und dann in ihrer Nichtigkeit erkannt ward, und die diskretionslose Anwendung der fünf Formalstufen oder die Siebeninteressenreiterei ihre kurze.

Also keine dramaturgische Anatomie auf Kosten des wirklichen poetischen Verständnisses: damit empfehle ich aber nicht die Einführung hohler, gesinnungstüchtiger Phrasen aus der Bewunderungskategorie, sondern methodische, strenge Betrachtung des ästhetisch Schönen; z. B. das beständige Hinlenken der Aufmerksamkeit auf die Verfeinerung derselben psychologischen Motive, auf den wachsenden Bildervorrat, auf die spätere Verästelung ursprünglich einfach auftretender Strebungen[1]) und vor allem die immer schärferen Contouren der Charaktere, schließlich auch der nebensächlichsten, wie wir sie jetzt vollendet bei Ibsen, Sudermann und den meisten Neueren finden. Man vergleiche in dieser Beziehung den „Goetz“ und die „Räuber“ mit der „Braut“ — sind sie nicht um eine ganze Hemisphäre von einander entfernt? Wird jemand a priori für möglich halten, daß der Dichter der „Claudine“ die „Iphigenie“, der des „Fiesko“ den „Wallenstein“ geschrieben? Diese ungeheuren Abstände einleuchtend zu machen, und zu erklären, das ist die eigentliche Aufgabe der deutschen Stunden in Prima: also die Entwicklung unsrer Dichter einigermaßen nachzuverstehen. Vor allem auch die stete concentrierende Umschau über das sonstige Vorkommen der gleichen dichterischen Ideen. Wenn man z. B. erkennt, wie Björnson das edle Ringen der Minna mit Tellheim im Fallissement, im Gespräch von Sannäs und Walburg (am Schluß), modernisiert, so setzt einen der gewonnene Wert über den Spott des „großen Nehmers“ Goethe weg, daß man ihm das Beefsteak nicht nachweisen könne, davon dieser oder jener Muskel im eigenen Körper stamme. —

Schiller hat durch seine historischen Studien so starke Eindrücke von der Welt des geschichtlichen Werdens empfangen, daß seine späteren Dramen ausnahmslos, im Unterschied von „Räuber“, „Cabale“, „Menschenfeind“, historische Stoffe behandeln. Kein Wunder, daß nach seinem „dreißigjährigen Krieg“ und bei Gustav Adolfs durchaus undramatischem Ausgang eine so problematische Figur wie Wallenstein ihn reizte, die tragische Antinomie von Schicksal und Freiheit, die Fr. Schlegel die Pole des Dramas nennt, zu ergründen. Allerdings spricht sich Schiller von jeder persönlichen Sympathie mit seinem diesmaligen Helden frei, während das dramatische Gegenstück zum Wallenstein, Goethes Tasso, seinem Dichter ein doppeltes persönsönliches Interesse abgewinnen mußte, Tasso, der einmal doch, in der vorweimarischen und ersten weimarischen Zeit Goethe selbst war, und dessen Gegenspieler Antonio dann wiederum der gereifte Goethe ist. Denn trotz Hettner, in dessen Gefolge man Schlegel und si parva licet componere magnis, Johannes Scherr erblickt, ist Goethe so gewiß auf Antonios Seite, als er bei Betrachtung des Wallenstein von den Schuften spricht, die den Octavio verkleinern mögen. — Es ist kein Zweifel, daß am füglichsten „Wallenstein“ mit „Tasso“, die „Iphigenie“ mit der „Jungfrau“, der „Faust“ mit dem „Tell“ contrastiert werden. Das erste Dramenpaar schildert den Mann, das zweite die Frau in ihrer Größe, das dritte den Menschen für den Menschen, die schwere Bekehrung zur soziologischen Idee, wenn man so sagen darf.

Wallenstein und Tasso.

Wallenstein und Tasso sind, alles in allem, die dramatischen Hauptwerke ihrer Schöpfer. Bei Goethe kann man neben „Faust“, der weniger Drama als Universalbuch ist, nur den

[1]) Man vergl. dasselbe Problem der sich als Nebenbuhler hassenden Brüder in der Rohform der „Räuber“, und dann in der „Braut“. Derartige Deckungen nachzuweisen, die Seelenwanderung der Ideen, sozusagen, ist von großem Wert für den Unterricht; wenn z. B. in Faust II der Gegensatz von Philemon und Baucis zu Faust selbst zusammenfällt mit dem jugendlich ausgesprochenen in „Adler und Taube“, so ist damit ein durchgehendes Lebensproblem Goethes umschrieben.

Tasso das Dichterwerk seines Lebens nennen, und ebenso ist Wallenstein die Krone der Schillerschen Dramen in der Reifezeit, dagegen alle andren zurücktreten. Abgesehen von Carlos hat Schiller denn auch auf kein Werk größere Mühe verwandt. Der spätere Goethe hat ja bekanntlich alle größeren Werke langsam ausgetragen. Es ist beidemale kein gesuchter, willkürlich gewählter Stoff, kein beliebiger anekdotischer Gegenstand[1]), sondern mitten aus dem Herzpunkt ihrer Interessen gegriffen. Trotz Schillers persönlicher Kälte gegen den großen Condottiere ist die Art seines Ankampfs gegen die Wirklichkeit (nicht dessen Gründe!) echt Schillerisch, und insofern ist auch diese Tragödie eine Art Selbstbekenntnis, wie es Tasso durchaus ist. Dabei sind beide am meisten frei von dichterischen Singularitäten. Das Selbstmessen der Persönlichkeit am Weltwiderstand ist in beiden das Thema; und in kühnem Vorstreben verlieren beide den festen Boden der eignen Existenz: durch Fürstengunst gegeben, durch Überhebung verwirkt. Beide Helden vereinigen am meisten alle edlen Eigenschaften, die ihren Dichtern männlich erscheinen, mit denen sie sich ihren Fürsten und Schöpfern gegenüber allein behaupten wollen, trotzdem sich alles von ihnen wendet. Und beide lehren, daß die Selbstüberhebung bei edlen Gaben und größter Berechtigung herunterführt und alle wertesten Bande, die dem Frevler bis dahin heilig waren, löst; aber beide finden auch am Schluß, der den besseren Kern heraustreten läßt, selbst bei ihren Gegnern ihre Würdigung (Schillersche κάθαρσις des Helden). Über die Behandlung im einzelnen uns auszusprechen, ist nicht unser Vorsatz. Nur ist Hettner gegenüber zu betonen, daß Tasso, wie er vorliegt, jetzt eine Einheit ist, und auch die Charaktere jetzt durchaus einheitlich sind. Von einem veränderten Standpunkt des Dichters zu Antonio und Tasso, anders gesagt, von einer in den zwei ersten Akten gehässigen Darstellung Antonios kann nach der großen Retouche in Italien gar keine Rede sein. Die Situation ist ganz die, wie Goethes gegenüber Klinger, ja Lenz bei ihrem Weimarer Besuch (s. Klingers Leben und Briefe von Max Rieger).

Iphigenie und Jungfrau.

Ungleich mehr in die Augen fällt natürlich die Ähnlichkeit bei dem nächsten Dramenpaar: Iphigenie und Jungfrau. Zuvor ist die Gleichsetzung der „Braut" mit der Iphigenie abzuweisen; in der von uns als gültig erkannten Gleichung handelt es sich beidemale um die „Vertreterin der idealen Weiblichkeit", wie Scherer die Jungfrau genannt — was Beatrice nicht ist, vielmehr mit mehr als minimaler tragischer Schuld beladen —, zugleich aber um eine priesterlich prophetische Jungfrau, die für ganze Völker zum Heile gesetzt ist. Beide sind sie versucht, siegen schließlich in der Versuchung und bringen ihren Völkern das Heil. Die Ähnlichkeit geht oft bis ins einzelne: das Trutzlied der Iphigenie (Akt IV, Schluß) stellt sich dem Monolog der Jungfrau (IV, 1 vergl. auch „Kassandra" von Schiller) in den Gedanken durchaus parallel, und besonders diejenigen Versuchungen, die in dem Hinüberschwanken von der einen Nationalität zur andern, in der Verleugnung des eignen Volkes liegen können, treten hier wie da hervor. In Ia wird selbstverständlich die Jungfrau, die dem Pensum der IIa angehört, nur angezogen und gestreift; Iphigenie dagegen mit Auswahl des Charakteristischsten statarisch gelesen. Im übrigen Hauslektüre und Durchsprechen derselben. Das Lesen von Zeile zu Zeile ist auch hierbei nicht möglich, wenn der Stoff in der Fülle und Mannigfaltigkeit, wie es m. E. geboten ist, zur Entfaltung kommen soll. Für die Behandlung der Iphigenie sei noch auf ein Dreifaches hingewiesen: die Redensart vom christlichen Charakter der Iphigenie ist abzuweisen, es sei denn, daß man unter „christlich" irgend einen beliebigen ehrenvollen Super-

[1]) Wie die „Braut", „Johanna", „Maria Stuart", „Großkophtha" ꝛc. — „Iphigenia", „Maria Stuart" würden, in Prosa übersetzt, Novellen, „Tasso" und „Wallenstein" Romane werden. Zum Tasso mache man auf die von Goethe so wohlgefällig übersetzten französischen Rezensionen aufmerksam.

lativ versteht. Sonst aber ist die Iphigenie durchaus humanistisch, paganisch: „alle menschliche Gebrechen sühnet — reine Menschlichkeit", und nicht der Gottessohn. Dies gilt für das Thema und den Charakter im ganzen. Daß Iphigenie im übrigen so reich an christlichen Einzelzügen ist wie ihr großer Dichter, bedarf hier nicht des Beweises, wohl aber im Unterricht des Hinweises. Das Zweite ist die gelegentliche Vergleichung mit der (3.) Prosabearbeitung, wobei sich auch sehr anlockende, für die Methode des selbständigen wissenschaftlichen Studierens typisch belehrende Themata bilden lassen. Welch poetisierendes Element der Vers ist, kann man aus Schillers Vorrede zur Braut und durch ein Nebeneinanderstellen z. B. des Titanengesangs mit der prosaischen Fassung bündig erkennen[1]). Drittens ist der Vergleich mit des Euripides Iphigenie bei den Tauriern namentlich nach der Seite hin zu führen, wie schablonenhaft dort die Charaktere sind, auch wieviel sittlich verfeinert die humanisierte Griechin Goethes (samt Umgebung) gegen die Figur im Rohzustand, gleichsam à la tartare bei Euripides, sich doch ausnimmt.

Eine fruchtbare Betrachtung kann man auch den beiden Höhepunkten des Goetheschen Dramas widmen: Heilung des Orest und Bewährung der Iphigenie. Warum Goethe diese beiden Prozesse nicht coincidieren läßt, ist ein reizendes Problem. Hätte es doch scheinbar viel näher gelegen, die Heilung des Orest durch das Anschauen der Reinheit Iphigeniens, eben da, wo sie sich in der Verführung bewährt, eintreten zu lassen, während Goethe jetzt eine außerordentliche Mühe aufwendet, um durch die visionäre Schauung des Orest, durch das Gebet der Schwester und durch des Pylades frische Handgreiflichkeit die Heilung herbeizuführen. Aber gewiß hat hier der Dramatiker über den Psychologen gerne den leichten Sieg gewonnen.

Als eine hübsche Repetition für Goethes Leben befand ich das Aufsatzthema: „Die vier Männerrollen in der Iphigenie als Entwicklungsstufen in Goethes eignem Leben". Pylades der frische, versatile („spatzenmäßige") junge Mann; Orest: Geniesturm; Arkas, der treue Diener seines Herrn (Weimarer Minister); Thoas die königlichen Jahre seines Thronens auf dem Parnaß.

Die Braut von Messina.

Ist stofflich zweifellos — im Blick auf die dadurch bewegten Ideenmassen — die eben besprochene Combination berechtigt, so steht nach Seiten der Form die Iphigenie allerdings der Braut näher, und gerade Fäden lassen sich dahin ziehen. Zwischen Braut und Iphigenie ist schon das poetische Motiv der weltfernen Verlassenheit — und aufgewachsen unter ihrem Stande — in der das Schicksal dann die Heldin sucht, das gleiche; gleich auch, daß sie beide in einer seltenen Weise die Liebe von allen Seiten umwirbt, und an beide ihres Hauses Reinigung sich knüpft. Übrigens konnte das Thema der Braut von Messina ebenwohl im Theben des Kreon gelöst werden[2]); allein Schiller wäre dann all der malerisch-poetischen Vorteile des ritterlichen mittelalterlichen Lebens verlustig gegangen[3]). Auch wird durch diese Zeit und

---

[1]) Hierbei ist auch ein vergleichender Rückblick auf das männliche Gegenstück: „Prometheus" und seine Palinodie „Ganymed" angebracht.

[2]) Schillers Stoffe sind dem Dichter überhaupt fremder als Goethen seine: er dichtet einen Demetrius oder eine Jungfrau, eine Maria oder einen Tell, „nachdem es fällt". Daher L. v. Rankes merkwürdiges Wort in den Lebenserinnerungen: Schiller sei objektiv, Goethe subjektiv, das doch allem Landläufigen hart entgegentritt. Aber indem Schiller in jeden Stoff die Energie seines eignen Willens und seine empfindungsstarke Seele gießt, wird er doch wieder in der fremdesten Hülle nur das eigne persönliche Ethos und Pathos verkörpern.

[3]) Hier zeigt auch Schiller wieder die in den späteren Dramen erreichte Stärke in der λύσις, da in den früheren immer nur die δέσις vorzüglich gelang. An der Braut von Messina läßt sich auch am besten der Begriff der tragischen Analysis, den er im Brief an Goethe entwickelt, veranschaulichen, sowie das tragische „Beinahe", vermöge dessen z. B. jeder der Fürstenbrüder eben das erfährt, was dem andren die Augen öffnen müßte, und jeder in dem Moment diskret wird, wo er das Offenbarungs-

diesen Ort das Hinübertreten der Verzweifelnden aus einer Religionsform in die andre (Isabellens heidnische Empörung), sowie das vieldeutige Orakelwesen außerordentlich erleichtert. Endlich ist dadurch das Hervortreten des weiblichen Elements ermöglicht; denn darin bildet doch die Andromache des Euripides (Pendant zur Maria Stuart, Streit der Königinnen) eine volle Ausnahme, daß hier das Erotische und das Weibliche so sehr mitspricht[1]). Die Antigone des Sophokles z. B. könnte ebensowohl ein jüngerer Bruder des Polyneikes sein, trotz ihres Verlöbnisses mit dem Haimon. Negativ erhebt schon die absolute Entfernung alles Modernen beide poetische Gegenstände in eine ideale Höhe. Dem dient ferner die Wenigkeit der handelnden Personen, die Orakelwirkung in beiden Stücken, und für die Braut insbesondere der Chor. Die Einflechtung des Schicksals dürfte man nicht sagen, denn es ist für Goethes sonnenklares Weltbild bezeichnend, daß er mit dem Schicksal nichts anzufangen weiß, sich dazu nur referierend und euhemeristisch ausdeutend verhält in seiner Iphigenie, und einmal derb gerade heraussagt: „das Schicksal, oder was dasselbe ist: die entschiedene Natur eines Menschen". Man denke auch, wie sich das Dämonische, mit dem er gelegentlich einen Versuch auf dem mystischen Gebiete macht, doch wieder bei ihm in das Scurrile verliert. Schiller dagegen hat die größte Denkermühe an das Problem des Schicksals gewendet, die er sich freilich hätte sparen können, wenn er Bellermanns Lehre geahnt und geglaubt hätte, daß die antiken Tragödien in Wirklichkeit kein Schicksalswalten enthielten. Diese ungeheuerliche Behauptung gegenüber der Ödipodie, der Orestie, dem Äschyleischen Prometheus, den Heraklestragödien u. s. w. auf sich beruhen lassend, bemerke ich, daß der Umschlag des ausgesprochensten modernen Realismus ins Mystische, Ibsens Rosmersholm, Klein Eyolf, Baumeister Solneß u. s. w., ebenso wie Strindbergs Wandlung zum Katholicismus dafür genügt zum Beweise, es könnten die Gestalten der Dichter auf der Bühne nicht nur auf dem glatten Boden der Wirklichkeit, sie müßten irgendwie sozusagen auf einem doppelten Boden stehen. Grillparzer hat mit Moritz Schwinds Beifall einmal schön gesagt:

Die Schi… idee

„Laßt mir doch das Wunderbare,
Gar mancher hat's vor mir verehrt!"
„„Allein[2]) das Wirkliche — das ist das Wahre!""
„Das Wahre! — aber nicht der Mühe wert!"

Schillers entschlossene Opposition gegen die bloße Illusion, die Scheinspiegelung der Wirklichkeit auf der Bühne, die er in der Vorrede über den Gebrauch des Chors und sonst häufig leistet, brachte ihn zu einer tieferen Erfassung des Lebens, wie wir sie jetzt wieder in dem grundgescheiten Buch von Avonianus „Dramatische Handwerkslehre" ernstlich wieder finden, da er Wille und Schicksal zu Partnern macht. Übrigens hat Goethe mit dem feinen Vergleich mit L'hombre- und Whistspiel nichts andres sagen, freilich nichts vorschreiben wollen.

Das Schicksal ist bei den Alten allerdings die äußere Bestimmung, die sich durch Orakel und Träume kundgibt, und nach der inneren Beschaffenheit ihres Opfers nicht fragt. Aber auch die moderne Deutung als Summe der fremden Einflüsse, ja die eigne Deutung, die Schiller im Wallenstein gibt „eine Mauer aus meinen eignen Thaten baut sich auf, die mir

---

licht erhalten soll („behalte dein Geheimnis"). Auch Goethes Wort, im Beginn der Tragödie müsse der Verstand, auf der Höhe die Vernunft, schließlich das Gefühl befriedigt werden, ist an einer dieser großen Tragödien zu prüfen.

[1]) Man vergleiche die trockene Bemerkung in der Poetik des Aristoteles über den Wert der Frau in der Tragödie und Lessing, Hamb. Dramat. St. 74: „ein gutes Mädchen war zu einer Hauptrolle im Drama ehedem sehr ungeschickt".

[2]) solus, a, um, nicht sed!

die Rückkehr türmend hemmt", genügte Schillern in der „Braut" ebensowenig als die Erklärung: „in Deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne". Er wollte vielmehr die innigste Verflechtung von Wollen und Müssen, wie wir sie alle erleben, und in den Höhepunkten des Daseins am meisten erleben, das Ineinander, die prästabilierte Harmonie des eignen Verdienens und des zwingend vorbestimmten Loses[1]) darstellen. Deshalb hat er auch fortwährend die eigne Schuld aller Handelnden aufs entschiedenste betont in dem starren, wie mit dem Verstand erklügelten Thema: zwei wiederversöhnte Brüder geraten in tödlichen Zwist aus Liebe zur unbekannten Schwester. (Doppelte Vertiefung gegen die Räuber).

Wie also wäre dem Schicksal zu entrinnen, was wäre das gottgefällige Verhalten gewesen, durch dessen Gegenteil die Messinesische Fürstenfamilie ihren ungeheuren Sturz auslöst? Nun, bekanntlich kann jeder Schicksalsspruch sich, um es trivial, aber bezeichnend, zu sagen, in Wohlgefallen auflösen: die antike Litteratur von Herodot bis Pausanias wimmelt von solchen drohenden und schließlich schadlosen Orakeln. Es erscheint eine harmlose Deutung, wenn der Mensch sich nicht dagegen stemmt. Beispielsweise hätte Isabella mit der Tochter immer geschehen lassen müssen, was der Vater verhängte, und das Kind dann aus dem Meere gerettet werden und seinem Hause den Segen bringen können. Etwa wie in dem Dramolet von Uhland, „normannischer Brauch". Aber das stete Widerstreben, das Besser-Wissen und -Wollen schließt ein straffälliges Meistern der Gottheit in sich, und so biegt sich der Mensch das Schicksal erst zum Verderben. Was des Menschen Größe einschließt: sein Streben, seine freie Thätigkeit, eben das ist zugleich seine Schuld. „Ihr führt ins Leben uns hinein" u. s. w. — Besonders auf das Poetische der Chöre ist nachdrücklich hinzuweisen, wie sie das typisch Allgemeinste doch in immer neuen, frisch geprägten Bildern darstellen; und, daß die einzelnen Choreuten von Schiller zugleich zu Charakteren ausgestaltet sind (Cajetan, der Agrarier; Berengar, der nationale Politiker 2c.)

auſt, Tell.

Wie beim Carlos auf den parallel gestellten Egmont, die Aufgabe der II A, nur verwiesen werden konnte, so wird auch bei der letzten Parallele: Faust — Tell, auf das Schillersche Drama nur hingedeutet, da es ja in II B mit aller Gründlichkeit behandelt zu werden pflegt. Man erinnere, daß Tell in vornehmer Selbstsucht das Wirken in der Gemeinschaft scheut und erst durch die Not zu einem Bürger wie andere wird. Sein Fehlen auf dem Rütli bildet seine tragische Schuld: dort gebunden, hätte er vor dem Termin jede unvorsichtige Reizung der Tyrannen unterlassen. Und dieser Grundgedanke, der Bekehrung vom Egoismus zum Altruismus liegt, so Nikolaitischnüchtern es klingt, auch dem Faust zugrunde[2]). Mag der Grundgedanke der Faustsage sonst sein, welcher er will, mag der Dichter selbst, in verschiednen Lebensepochen einen verschiednen Sinn hineingelegt haben: für die Schule ist jedenfalls das Reifen Fausts zu altruistischer Lebensauffassung der Kern, nachdem ihn im ersten Teil Wissensstreben und Genuß, im zweiten die universalste Polypragmosyne erfüllte. Der Spott, mit dem er beim Osterspaziergang den dunklen Ehrenmann von Vater trifft, bildet das entschiedenste Gegenstück zu jenem großen Abschiedswort, zu dem er auch erst durch die Katastrophe von Philemon und Baucis gereift war[3]).

Daß man ganz ohne Betrachtung des zweiten Teils nicht auskommt, erzwingt schon

[1]) Die Rolle, welche dieser tieferen Erkenntnis in der Philosophie und in der Religionsgeschichte (Prädestination) beschieden war, sei nur angedeutet.

[2]) Man mag sonst betonen, daß die Schweizer sich als Opfer ihrer Reichstreue fühlen; daß Rudenz doch eine neue Zeit vertritt und das Recht der wahren historischen Entwicklung; auch das Opernhafte, selbst im Stil, des Einsatzes Bertha und Rudenz. Endlich, daß die lyrische Einleitung, diese „Ständelieder" am Anfang aus Klopstocks Hermann, gleichfalls am Anfang, stammen.

[3]) Thema: Vergleich mit den Grundgedanken bei Stephan Marlow (-Faustbuch).

der Grundgedanke, den man übel zerbräche, wenn man nur die Tragödie, deren Heldin Gretchen ist, bespräche. Auch Vorspiel und Prolog in extenso[1]). Man wird den ersten Teil möglichst vollständig (z. B. „Hexenküche“ auslassen; „Auerbachs Keller“ privatim lesen 2c.) behandeln; und daß man die kraftvolleren Lesarten der Göchhausenschen Abschrift zu Zeiten annerke, überhaupt den ersten Kern herausschäle, um den sich dann, wie bei einer ägyptischen Königspyramide, fast Jahr um Jahr eine neue Hülle legte, ist selbstverständlich. Aus dem 2. Teil sind die Schlußpartien weitaus die anziehendsten für den Unterricht. Zu einer Deklamation an Großherzogs (Kaisers) Geburtstag eignete sich uns die Gegenüberstellung der verworrenen Reichszustände, wie sie der Kanzler schildert, und von dem Segenswirken Fausts am Schlusse: eine schöne Verherrlichung der monarchischen Idee.

Eine Erläuterung, dessen, was der Künstler in die Rietschelsche Doppelstatue zu Weimar hineingelegt hat, wird die beste Krönung und Wiederholung des Goethe- und Schillerstoffes bilden; sie ist ja unendlich charakteristisch und geistvoll[2]).

Daß der deutsche Unterricht durch die gegenwärtige Entwicklung mehr in den Mittelpunkt der Gymnasialarbeit gerückt wird, ist nicht zu bezweifeln, und es ist eine ihrer wenigen segensreichen Folgen. Er bedarf daher eines noch intensiveren Betriebs; der aber kann erst mit dem Zugeständnis einer vierten deutschen Wochenstunde eintreten. Dann erst kann ein nochmaliger (3—4 Wochen beanspruchender) Überblick über die Entwicklung eines jeden von beiden Dichtern, getrennt für sich, gegeben werden; dann erst kann die Hausarbeitszeit für Deutsch, die jetzt vom Aufsatz verschlungen wird, für Privatlektüre, und besonders für das jetzt unmögliche reichliche Auswendiglernen bedeutender Stellen benützt werden. Und endlich ist es auch dann erst möglich, der neuern und neusten Litteratur, für die noch nicht einmal eine für Primaner brauchbare, mit kurzen Viten versehene Chrestomathie[3]) vorhanden ist, die nötige Rücksicht zu schenken. Denn bloß mit dem erreichten Verständnis der Hauptwerke unsrer größten Dichter halten wir den Gymnasiasten zwar hinreichend erleuchtet, die Schönheiten der neusten Dichtung zu empfangen, nicht aber für völlig gefeit gegen die Verlockungen ihrer Irrwege. Freilich daß ein Mann wie Brahm zu dem Schiller seiner Secundanerjahre mit Heimweh zurückkehren konnte, ist gewiß von typischer Bedeutung für alle besser Angelegten; denn einen andern Grund in aesthеticis und poeticis kann niemand legen, als der in Schiller und Goethe gelegt ist. —

[1]) Erprobtes Thema: „inwiefern kommt in der Tragödie jede der drei Personen im Vorspiel auf ihre Rechnung?“

[2]) Abgesehen von der Xenie „Übereinstimmung“ werden auch die ersten Zeilen von Schillers „Glück“ eine nützliche Gegenüberstellung beider Dichter im Aufsatz gegen Jahresschluß veranlassen.

[3]) Stoff z. B. bei v. Hanstein, in Meyers Litt. des 19. Jahrh. u. in Bierbaums lyrischem Album.

16. II. 1001.




PT 2047 .C6 S293 C.1
Immanente Parallelbehandlung d
Stanford University Libraries
3 6105 037 774 341

